

Les dessins vifs de Robert Wolfe

Denis Lessard

Volume 29, Number 118, March–Spring 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54167ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lessard, D. (1985). Les dessins vifs de Robert Wolfe. *Vie des arts*, 29(118), 48–50.

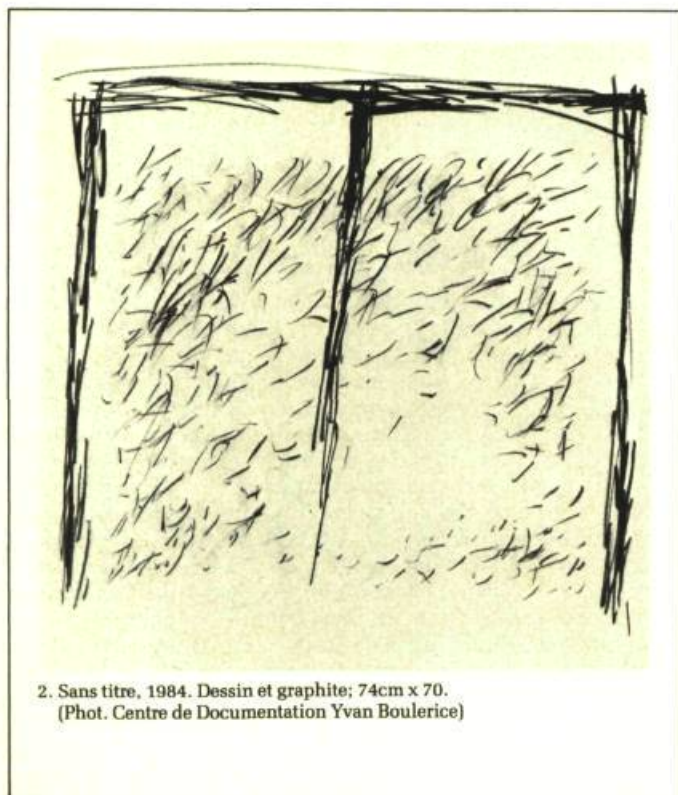


1. Robert WOLFE
 Sans titre, 1984.
 Dessin, graphite et couleurs;
 70cm x 100.
 (Phot. Centre de Documentation
 Yvan Boulerice)

LES DESSINS VIFS DE ROBERT WOLFE

Denis LESSARD

*Le dessinateur précise, analyse, sépare;
 le peintre rêve de marier, d'unir...*
 (Pierre Schneider)



2. Sans titre, 1984. Dessin et graphite; 74cm x 70.
 (Phot. Centre de Documentation Yvan Boulerice)

Depuis sa dernière exposition de peintures à la Galerie Graff, au début de 1984, Robert Wolfe a produit un ensemble de dessins d'une grande richesse. La série qui suit immédiatement les tableaux représente une décantation presque fantomatique des œuvres picturales: les formats carrés sont subdivisés par des traits-partitions qui prolongent l'expérience amorcée sur la toile. On pense à des livres ouverts, à des quadrillages inachevés. La forme du support dicte l'unité de base: carrés ouverts ou fermés, pleins ou simplement délimités par des traits. Des boîtes qui retiennent une gestualité appelée à s'échapper sur toute la surface du papier, comme les graines emprisonnées dans une gousse.

C'est précisément l'étape suivante, qui se joue, cette fois, sur des moyens formats rectangulaires. La couleur intervient davantage: les traits, libérés maintenant quoique regroupés en faisceaux carrés ou rectangulaires de densité variable, dynamisent la surface entière, même lorsqu'ils n'occupent que quelques points. La production suivante est réalisée sur des formats rectangulaires plus grands. Le geste est en général plus contenu, et la couleur tend à disparaître au profit de faisceaux noirs et de coins qui évoquent ceux des cartables, ou les gommettes qu'on utilisait autrefois pour coller les photographies dans les albums.

Face à la peinture, voici le laboratoire du dessin: c'est une promenade dans un champ de signes, mais comment les envisager à côté des moyens exclusivement sémiologiques? Ces œuvres rappellent certainement des systèmes de communication, des énoncés de langage. Visuellement déjà, on peut penser aux signaux de fumée des Amérindiens. L'analogie des traits graphiques en succession, tels que présents dans le code morse,

laisse entrevoir une parenté avec les royaumes de l'énergie, du bruit, des ondes. Les dessins ressemblent aussi à des jeux de langage comme les rébus, où la somme des parties reste inférieure au tout. Car il en est de même ici, puisque le blanc de la page participe activement à l'œuvre. Le blanc, le silence s'infiltrant; l'interstice se met à parler. En effet, qui dit silence sous-entend sonorité. Les résonances sont alors poétiques autant que musicales. L'aspect des dessins renvoie justement à l'esprit des poèmes japonais haïku¹, où tout réside dans l'agencement à partir d'un répertoire de signes choisis au préalable, tout comme pour la calligraphie ou l'arrangement floral ikebana. Par ailleurs, dans la musique atonale, certains sons vibrent entre les silences: voilà une autre image pour les dessins de Robert Wolfe. On a l'impression souvent d'assister à la visualisation de systèmes sonores devant ces images: échos des formes, distances, nuances quasi musicales, rythmes et pauses...

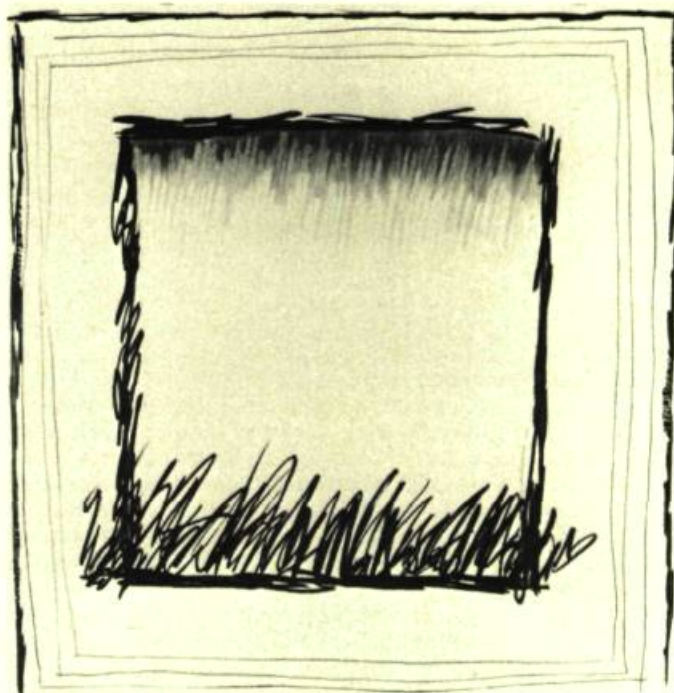
Assurément, il faut parler d'autres choses que de la couleur à propos de l'art de Robert Wolfe - d'autant plus que ces dessins explorent un nombre très restreint de tonalités, à la différence des mélanges de la peinture. L'intermède noir et blanc de 1977 chez Wolfe² pouvait déjà faire réfléchir en ce sens. Ni peintures, ni gravures, pour lesquelles on connaît bien l'artiste, les dessins sont un lieu privilégié dans l'œuvre de Wolfe: ils parlent de directions et d'espaces.

Et ce qui remonte de ma mémoire concernant ces dessins abstraits s'avère paradoxalement très ancré dans le réel: pages d'un livre, mosaïques, marelles sur les trottoirs, dessins d'enfants, jeu de tic, tac, toc, villages entrevus à vol d'oiseau, plans architecturaux, ... C'est probablement parce que le travail dessiné de Robert Wolfe s'inscrit dans une voie fondamentale de l'activité artistique: générer, inventer des espaces. Par le biais de cette recherche, le peintre établit une dynamique de rencontre des éléments plastiques, une topologie abstraite des énergies du dessin³. Énergie, pression, intensité.

Souvent l'image n'est pas chargée: au contraire, presque rien. Les œuvres renferment des aspects implicites que l'œil doit compléter, appelé à se représenter ce qu'il y a hors de la feuille dessinée, à la périphérie. De la bordure vers l'intérieur, puis à nouveau vers l'extérieur. Ainsi la trajectoire des signes colorés s'apparente à celles des boules de billard contre les bords de la table de jeu. L'imprévisibilité semble diriger les manœuvres comme pour les phénomènes atmosphériques ou le précipité au fond d'une solution chimique. Vite, geste, dessin.

La gestualité passe évidemment par la fabrication du dessin: gratter, essayer, froter, griffonner, ... La gomme à effacer devient un crayon pour dessiner en négatif. Le vocabulaire plastique des gerbes, flèches et chevrons, les faisceaux qui ressemblent à des départs de fusées, tout cela vient suractiver l'énergie déjà présente dans le trait individuel. Les dessins ont la qualité spontanée des études, des essais de couleur. D'ailleurs il n'est pas superflu de noter que l'artiste aime recourir à des outils qui ne relèvent pas du seul domaine artistique: craies de tailleur, crayons pour marquer le bois, etc.

Les dessins de Robert Wolfe ne sont pas sans réminiscences de certaines productions plastiques du passé. En même temps, cette confrontation avec l'histoire permet de définir la contribution personnelle de l'artiste. Les évocations de sonorités renvoient inévitablement à Kandinsky, chez qui ce thème était renforcé par une écriture poétique parallèle à la peinture, comme *La Sonorité jaune*, une composition scénique de 1912⁴. Avec notamment Schoenberg, Berg et Webern, les développements de la musique contemporaine de la démarche de Kandinsky et des autres peintres abstraits facilitaient d'autant plus le rapprochement des disciplines. Pourtant Kandinsky a bien spécifié qu'il n'avait pas l'intention de «peindre de la musique» ou des «états d'âme»⁵. L'absence d'une telle conjoncture aujourd'hui, et surtout le dépouillement beaucoup plus prononcé des dessins de Wolfe par rapport aux œuvres picturales de Kandinsky, rendent la correspondance son-image nettement plus souple.



3. Sans titre, 1984. Dessin et graphite; 74cm x 70.
(Phot. Centre de Documentation Yvan Boulerice)

Du point de vue stylistique, l'artiste atteint ici une synthèse de l'abstraction géométrique pure et de la gestuelle expressionniste. Un tableau suprématisme de Malévitch ne pouvait se concevoir qu'en termes de plans de couleur saturés. Or, dans certaines œuvres de Wolfe, on retrouve une qualité d'espace apparentée, mais chaque plan est corrodé par la gestualité du trait. L'expressivité contenue se distingue de celle d'un Hartung, puisque chaque région colorée est une unité discrète et presque géométrique qui prend son sens dans la coexistence avec les autres tout en possédant son énergie propre. Le travail des limites de la feuille et l'établissement d'une grille spatiale (visible ou non) fait référence à l'œuvre de Mondrian, avec un même souci d'explorer la forme par le biais d'une gamme très restreinte de couleurs et de non-couleurs: noir, gris, blanc, bleu, jaune, rouge. Avec, chez Wolfe, quelques pointes de vert et de brun. Je dis «blanc» mais ce n'est plus le blanc-peinture. C'est évidemment le blanc de la page qui depuis toujours côtoie le dessin, mais qui participe désormais à l'organisation spatiale.

La recherche sur les masses dans l'espace suggère encore un rapprochement avec la période parisienne de Borduas et les angles noirs/blancs peints par Molinari à la fin des années 50. Le dessin-vitesse de Wolfe ajoute cependant une mobilité, une flexibilité autres. Chez Borduas, la densité du pigment blanc vient enclôser les formes noires ou brunes dont l'énergie dépend de la position. La surface est comme gelée, différemment de l'interaction optique des plans lisses et réguliers des peintures de Molinari. La distinction avec les dessins de Wolfe se situe dans le fait de structurer les plans colorés à partir de traits gestuels en alliant le dynamisme des formes à celui des couleurs selon un mode libre et déconstruit. Cette liberté réfléchie fait la force des dessins abstraits de Robert Wolfe et leur confère une charge poétique indéniable⁶.

1. Roland Barthes, *L'Empire des signes*. Genève, Skira (Coll. Sentiers de la création), 1970.
2. Roger Munier et Yves Bonnefoy, *Haïku*. Paris, Fayard, (Coll. Documents spirituels), 1978.
3. André Vidricaire, *Robert Wolfe - Noir est l'espace blanc*. Montréal, Galerie de l'Université du Québec à Montréal, 1977.
4. Fernand Saint-Martin, *Les Fondements topologiques de la peinture*. Montréal, Éditions HMH (Coll. Constantes), 1980.
5. Wassily Kandinsky, *La Sonorité jaune, dans Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*. Paris, Hermann (Coll. Savoir), 1974, pages 177-186.
6. Wassily Kandinsky, *Conférence de Cologne*, *Ibid.* Page 209.
7. Robert Wolfe expose des peintures à la Galerie de l'Université du Québec à Montréal, du 3 au 21 avril, ses dessins et ses tailles-douces à la Galerie Graff, en avril.

Combien plus séduisante
est la grande échancrure
de ton naos ventral
livrant des microcosmes
à l'espoir galactique.
(Louis Jaque¹)

Galaxie Espérance

A l'écart des modes depuis toujours, authentiquement soi-même, par nécessité intérieure et vitesse acquise, Louis Jaque évolue dans l'univers cosmique qui est le sien: galaxie en expansion, lumière sidérale, trajectoires interstellaires, monde de l'apesanteur, de l'antimatière. Désormais nous y reconnaissons le nôtre, depuis les navettes spatiales et les vulgarisations d'Hubert Reeves. Cette œuvre a toujours représenté une réalité que nous concevons nôtre aujourd'hui.

L'exposition qui, en 1977, montrait au Musée des Beaux-Arts vingt-cinq ans de production artistique, démontrait en une centaine d'œuvres la remarquable cohérence de sa trajectoire, sa lente évolution selon les hasards et la nécessité plastiques, par aventure et réflexion. L'année suivante, à Paris², la suite des *Idiomes galactiques* procédait directement des *Intraradiances vectorielles*, tout en intégrant les formes plus géométriques et l'économie lumineuse d'*Axes et flèches*. La toile semble se creuser, ondoyer, enroule des faisceaux autour d'un axe en rotation centrifuge, déroule des cônes souples sur le vide infini, intense clarté, découpant avec la précision d'un laser les zones d'ombre veloutée. «Les couleurs et les formes ne sont là que pour atteindre cette fin suprême: la lumière, au moyen des valeurs, passages de tons, dégradés, camaïeu. La maîtrise de Louis Jaque s'affirme dans certaines toiles où la teinte n'est plus qu'un reflet, où les gris opalescents transfigurent le blanc, révélant leur parenté avec le dessin. Mais ici, les lignes impeccables, au lieu d'être tracées, sont le résultat d'un effort pour corriger optiquement l'action réciproque des tons. Il faut à ce travail méticuleux et lent une matière longue à sécher et un instrument qui affine les interpénétrations des teintes: l'expérience et l'invention ont fait préférer l'huile et toute une collection de rouleaux parmi lesquels le peintre choisit le plus approprié à l'étape en cours et à l'effet recherché³». On verra que cette passion de la lumière s'affirme aujourd'hui en quelque sorte à l'état (presque) pur, sans le soutien des formes ni des volumes, dans la dernière série des *Fulgurances*.

Il y a inversion de l'ordre des choses. Au lieu que l'objet de la représentation picturale soit premier, présent avant d'être re-présenté sur le support, l'œuvre entier de Louis Jaque est cet objet inventé d'une toile à l'autre. Il y a véritablement création, genèse. L'œuvre est une galaxie en perpétuel (in)achèvement, avec ses nébuleuses diffuses («sous-ensembles flous» de pièces), ses constellations fixes (les séries), les rotations, révolutions, les phases qui rythment la durée (approximativement par décades), le retour cyclique des mêmes données. Des conjonctions similaires (disons: psychiques, imaginaires) délimitent dans la diachronie l'apparition de thèmes ou de problèmes plastiques analogues, expressions des mêmes pulsions désirantes. Rappels, renvois, échos. La Grande artère verte, 1978, propulse, centrifuge, comme les *Radiances cosmiques* N°1, 1964; *La Voie lactée est enceinte*, 1979, telle *Fertilité* de 1952; le bleu est la couleur de la table rase dans une toile de 1979 comme dans *Radiance bleue*, 1964; les *Intradorsales* cinétiques, 1970, préfigurent les courbes imbrications de l'*Érocosome*, 1980; les dessins de l'adulte poursuivent le rêve de l'enfance. Progression circulaire, cycles et trajectoire: spirales des nébuleuses.

Le ciel et l'aile

En éléments latins, on apprenait des rudiments d'astronomie. L'enfant se met à dessiner des constellations. Vite lassé par ces points privilégiés qu'il repère trop facilement, par ces formes fixes devenues sans mystère, délaissant les constellations connues, il invente de nouvelles épures. «Entre des points réels, entre des étoiles isolées comme des diamants solitaires, le rêve constellant tire des lignes imaginaires... ce grand maître de peinture abstraite qu'est le rêve⁴». Si le Petit Prince a sa planète, l'enfant Louis-Jaque a sa constellation, domaine immuable à l'abri du temps, refuge vertical. Le rêve est premier. Il suscite son instrument. Le ciel crée l'aile. L'enfant collectionne tous les volumes accessibles sur les machines volantes des débuts de l'aviation, avec leurs dessins d'engins imaginaires souvent impraticables, à trois ailes parfois. Il se passionne pour les vies d'aviateurs: Lindberg, Adler, Mermoz, Guillaumet... Ses frères construisent des modèles réduits.

LOUIS JAQUE LE POINT DE VUE D'ICARE

Monique BRUNET-WEINMANN

Le lien est évident entre les cosmogonies renouvelées de ces rêves de vol et la série de dessins subitement produite à la fin de l'année 1978. Cet hiver-là, des circonstances isolent l'artiste, le coupent de sa famille, réactivant dans l'inconscient la séparation du pensionnat. La série au complet a été exposée par Claude Gadoury, en novembre 1979. Elle instaurait un espace éclaté, qu'on pourrait dire non-euclidien, polyplan, construit autour de plusieurs centres. Il combine la géométrie dans l'espace, avec ses volumes dessinés à l'estompe, et la géométrie plane, avec ses projections réduites aux deux dimensions de la feuille. L'œil est sollicité par une double lecture selon qu'il s'attache à suivre la densité des valeurs ou le réseau des lignes, l'une ouvrant sur la dilatation atmosphérique, l'autre entraînant dans l'engrenage des mécanismes: hélices, ailes en delta, fuselages, profils supersoniques.

La dernière exposition de Louis Jaque commençait là⁵, à des dessins aéronautiques (*Lindberg en Muse*, quelque peu antérieur, 1974, *Le Vaisseau d'or* et *la Machine à cueillir des astéroïdes*), qui tentaient de combiner l'abstraction formelle et la présence suggérée d'une thématique personnelle. Synthèse difficile, réussie dans un dessin de petit format intitulé *La Voie lactée est enceinte* où la ligne est réduite aux courbes essentielles qui symbolisent la féminité et la maternité, comme dans les statuettes d'art primitif. Fertilité porteuse des œuvres futures qui seront, jusqu'à aujourd'hui, dominées par le principe féminin, hantées par la Femme.

Érotisation du cosmos

Dans «galaxie», il y a «lait», il y a la voie lactée. Plus encore que les constellations, c'est la voûte céleste qui fascinait l'enfant, sa continuité, son courant. Comme Jean-Jacques, Louis-Jacques a eu sa Cinquième rêverie⁶. «Après le souper, j'allais sur le lac en canot. Je m'éloignais des rives. L'eau était parfois agitée, parfois comme un miroir et alors le ciel se reflétait dans le lac. Quand on était au milieu de cette image reflétée, on n'avait plus l'impression d'être sur le lac, mais en plein ciel⁷». Réversibilité du lac et du ciel; de l'eau, du lait et de la peinture; au creux de la barque dérive bercée dans la voie lactée; flottaison, rêve de vol, et retour au sein maternel. Comment ne pas citer Apollinaire: